

El concepto de la casa galdosiana como museo

Soledad Pérez Mateo

Museo Nacional de Arqueología Subacuática

Resumen: Este trabajo analiza la vivienda en dos novelas de Galdós (La Fontana de Oro (1867) y Un faccioso más y algunos frailes menos (1879) como un espacio narrativo que se transmuta en museo interior. La intimidad de la propia casa se acompaña de una multitud de objetos, que constituyen un mundo cerrado y protegido, y en la que el tiempo parece haberse detenido. Un ejemplo paradigmático es la vivienda de las Porreño, que, en sus salas hace visible la acumulación indiscriminada con la exhibición consciente. La disposición caótica de los objetos, la mayoría de los cuales son piezas de mobiliario, y la exposición de cuadros, nos ofrece la idea de un inmueble que sintetiza de manera particular el concepto de museo-almacén de antigüedades y de pinacoteca. La vivienda que describe Pérez Galdós expresa un sentido creciente de la individualidad y una afición por los objetos más dispares. La minuciosidad con que se describen nos indica un cambio de la mirada sobre los espacios y las cosas. La exposición de carácter acumulativo, presente en gran parte de los museos españoles del XIX, encuentra su paralelismo en las viviendas particulares, que se convierten en museos de la memoria y en registros del tiempo que pasa.

Palabras clave: Pérez Galdós, casa, museo interior, acumulación, almacén de antigüedades.

Abstract: *This paper studies the house as it appears in two novels of Galdós (La Fontana de Oro (1867) and Un faccioso más y algunos frailes menos (1879), a narrative space that becomes a true museum of the interior. The intimacy of house and its many objects are encapsulated into a closed world in which time seems to have stopped. A good example is Porreño's house, whose spaces reveal themselves to be an indiscriminated accumulation together with an orderly exhibition. The chaotic display of objects, mainly furniture and paintings, gives an image of a home as an antiquity museum-shop and art gallery. Galdós describes a home that*

reflects a progressive feeling of individuality and a passion for very different kinds of objects, which reveals a change in the way spaces and things, were seen. Most Spanish museums of the Nineteenth Century used to exhibit their collection in the same accumulation way that characterized objects in lived houses, real museums of the memory and of the pass of time.

Keywords: *Pérez Galdós, house, interior museum, antiquity museum-shop, accumulation*

Introducción

No se puede hacer un estudio de la cultura del museo en el siglo XIX español sin referirse al interior doméstico, tanto si es habitado por la aristocracia como por la burguesía. Penetrar en la intimidad de una morada repleta de objetos tiene su equivalente en visitar las salas de un museo que exhiben una mezcla de obras. No es casualidad que una de las características que definen a la cultura del siglo XIX sea la idea de la acumulación, que es una consecuencia derivada de la fijación por el tiempo. En este sentido, el museo y, por extensión, la casa, se considera una heterotopía del tiempo. Para Foucault⁴⁵ el museo encierra una de las principales obsesiones de este siglo: el tiempo. Por ello, el espacio decimonónico es el del tiempo. La casa y el museo no son solamente lugares, sino también estructuras temporales que canalizan recuerdos de un pasado y lo convierten en una promesa de futuro. El concepto del tiempo determina el sentido de ambos lugares, así como la disposición de los objetos que contienen.

Estos espacios heterotópicos son creados por un grupo social que, en función de sus necesidades, adoptan formas variadas. Sintetizan funciones que, a primera vista pueden parecer incompatibles, como son el trabajo y el ocio, y resumen el sentido de lo público y de lo privado. El invitado tiene acceso a la vivienda, pero no en su totalidad. No puede penetrar en ella sin “someterse” a una serie de rituales. En ese sentido se puede hablar de la existencia de cierto muro invisible que restringe el acceso al corazón mismo de la vivienda. El sometimiento a estos rituales comienza con la ceremonia de la visita, de la misma manera que la visita a un museo se convierte en una suerte de peregrinaje a un lugar sagrado al que

45 FOUCAULT, M., Des espaces autres, 1967 (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), Architecture, Mouvement, Continuité, n°5, octobre 1984

solamente tienen acceso los privilegiados⁴⁶. Por ello, la visita es una puesta en escena de un acontecimiento extraordinario. Ariès y Duby señalaban que la ritualización otorgaba un valor de dicha al acontecimiento destinado a convertirse en recuerdo⁴⁷.

El estudio del espacio narrativo⁴⁸ va más allá de las investigaciones existentes en las teorías literarias sobre el narrador, el discurso o los acontecimientos. El análisis de los diferentes espacios contenedores de objetos descritos por Galdós en el interior de una vivienda y, por lo tanto, con una categorización más próxima al sentido de lo museal, evoca la imagen de la sala de un museo decimonónico español. En la literatura francesa está presente en fechas tempranas, por ejemplo, en novelas de Balzac (*La Peau de Chagrin*, 1831, *Le Chef d'Oeuvre inconnu*, 1831; *Le cousin Pons*, 1847) y Flaubert (*Bouvard y Pécuchet*, 1881). En España este tema aparece de forma más tardía, de la mano de nuestros naturalistas y realistas españoles, Clarín, Pérez Galdós y Pardo Bazán.

El interior doméstico se asemeja a un museo no solamente en la exhibición, el abigarramiento y la acumulación de objetos, sino también en la devoción por la historia de las cosas y en la conservación de éstas como imagen de un pasado. Ambos son lugares que depositan una memoria histórica, hecho acentuado en el siglo XIX por la existencia de un acusado sentimiento de pertenencia y de posesión tanto de unos objetos como de una colección. En el primer caso, los objetos se encuentran unidos a la vida de la familia, a sus tradiciones, y recogen el testigo del pasado, de sus ancestros. En el segundo caso, las colecciones de los museos exhiben su historia y reflejan una densidad expositiva⁴⁹ que empezará a disminuir a finales

46 La visita a un museo en la España del siglo XIX es un escenario para el lucimiento de la alta sociedad, pero también un lugar de delectación estética y en el que tenía cabida un público heterogéneo. En este sentido Pérez Galdós evoca los aires de apertura a un público que no es elitista en un pasaje de *La desheredada* (1881) “en aquel sitio destinado a albergar lo sublime (el Museo del Prado) dejaban entrar al pueblo”, Cit. PÉREZ GALDÓS, B., *La desheredada*, Madrid, Cátedra, p. 117

47 ARIÈS, P. y G.DUBY., *Historia de la vida privada*, t. IV, Madrid, Taurus, 2001, p. 195

48 Weisgerber define el espacio de la novela de la siguiente manera: “en el fondo no es más que un conjunto de relaciones dadas entre los lugares, el ambiente, el decorado de la acción y las personas que éste presupone, a saber, la que narra los acontecimientos más que la gente que toma parte en ellos”. Cit. WEISGERBER, J, “L’espace romanesque: essai de définition”, *L’espace romanesque*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 1978, p. 14

49 La densidad expositiva es visible en un ejemplo conocido como la Sala de la Reina Isabel (nombre que remite a Isabel II), un “joyero” que contiene una cuidadosa selección de obras maestras. Vid. GÉAL, P., «El Salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899)», *Boletín del Museo del Prado*, vol. XIX, n.º 37, Madrid, 2001, pp. 143-172.

del siglo XIX. Este concepto del tiempo acumulativo refleja cierto anacronismo histórico que, a diferencia de lo que sucede en otros países como Francia o Gran Bretaña, en España perdura hasta bien entrado el siglo. Existen voces críticas como la de Araujo, quienes abogan por la presentación de las obras a la manera de la “galleria progressiva” frente al principio expositivo de la “miscellaneae” del mundo barroco, en las que las obras muestran una diversidad de contrastes por autores, escuelas, épocas o géneros⁵⁰. Esta mezcolanza se opone a un concepto del tiempo lineal y progresivo, que señala un deseo de ordenar y sistematizar el conocimiento, lo que implica que los objetos se exhiban con una mayor claridad. Asimismo, esto señala una pugna entre dos mundos, el de la aristocracia de viejo cuño y el de la cada vez más poderosa burguesía, el del Antiguo Régimen frente al Liberalismo, Positivismo o Revolución Industrial.

La casa de las Porreño (La Fontana de Oro, 1867)⁵¹ es un espacio heterotópico que encierra en un único lugar todos los tiempos, todas las épocas, todos los objetos posibles, constituyendo un lugar fuera del tiempo, estático e inamovible, pero que existe en el tiempo real. No es un inmueble representativo de la aristocracia o de la burguesía y, sin embargo, en la relación que mantienen con el espacio y con los objetos es latente la pervivencia de formas de vida del pasado. En ella predomina un concepto del tiempo acumulativo, que indica el progresivo final de una sociedad del Antiguo Régimen. Tanto en La Fontana de Oro (1867) como en Un faccioso más y algunos frailes menos (1879)⁵² Pérez Galdós nos describe el itinerario vital de las tres damas y cómo el tiempo no ha pasado por su vivienda ni por los objetos.

50 ARAUJO SÁNCHEZ, C., Los Museos de España, Madrid, 1875; LAYUNO ROSAS, M^a A., “C. Araujo Sánchez y la crítica museológica en el siglo XIX”, Espacio, Tiempo y Forma, Serie VIII Historia del Arte, 1994, pp 291-302

51 La Fontana de Oro es el título de la primera novela de Pérez Galdós y transcurre durante el trienio liberal. El propio autor sitúa cronológicamente los acontecimientos en 1822 (“Un faccioso más y algunos frailes menos” (1879), III, Episodios Nacionales II, Madrid, Aguilar, 1981, p. 991). Las Porreño son tres damas, descritas por el autor como una “trinidad”, un “triángulo equilátero”: Doña María de la Paz y sus dos sobrinas, doña Salomé y doña Paulita. Descienden de una ilustre familia y viven en Madrid en una pobreza humillante. Aunque no son los personajes protagonistas, en su casa, donde también reside Elías, un antiguo sirviente, como fuente de ingresos para las damas, se desarrolla el drama de Clara, una huérfana que acoge Elías. Cit GIMENO CASALDUERO, J., “Galdós y la reaparición de personajes: Las Porreño, Garrote y Coletilla” , Spanish Language and Literature. Paper 58, 1982.

52 El título es un juego de palabras que apunta a dos hechos históricos: el alzamiento carlista y la matanza de frailes de 1834 y en él vuelven a aparecer las damas Porreño, aunque ya fallecida Paulita. Cierra la segunda serie de los Episodios Nacionales, con la muerte de Fernando VII.

“Las pobres señoras casi vivían en la misma estrechez que en 1822, porque las mudanzas políticas y sociales se detenían respetuosas en la puerta de aquella casa, que era sin duda uno de los mejores museos de fósiles que por entonces existían en España”⁵³

La casa galdosiana de las Porreño

La descripción que Pérez Galdós hace de la casa de las Porreño sirve como punto de partida para analizar la actitud del hombre del siglo XIX hacia los objetos y su relación con el espacio que habita. Las Porreño pertenecen a la aristocracia, de viejo cuño, quien permanece anclada a unas costumbres y a una forma de vida que la hacen distintiva hasta bien avanzado el siglo. El ideario tradicional, heredado del Antiguo Régimen, va a estar presente a lo largo del siglo, y la transición a un nuevo pensamiento moderno y asociado a la burguesía va a ser complejo. Hay una convivencia de valores y concepciones de variada naturaleza y no siempre están claros los límites ya que existe un intercambio de influencias. En un primer momento la burguesía va a emular los modos de vida de la aristocracia, pero progresivamente irá adoptando rasgos genuinos como la comodidad, el valor de la familia y de la religión o el afán por la propiedad privada. Por ejemplo, en los fotograbados de Franzen que ilustran “Los Salones de Madrid” (h. 1898) observamos tanto a la aristocracia como a la burguesía en actitudes elegantes, distendidas y relajadas, no sin ser objeto de crítica por su ociosidad y frivolidad⁵⁴.

La pertenencia a una aristocracia incapaz de adaptarse a los nuevos tiempos es subrayada irónicamente por Galdós al denominar a las tres damas como “tres ruinas” (La Fontana de Oro, 1867), que lleva al paroxismo en “Un faccioso más y algunos frailes menos” (1879) al describir su casa como uno de los mejores museos de fósiles existentes en España. Juzga de esta manera su comportamiento desde la óptica del narrador omnisciente que enfatiza su decadencia física y moral. Este espíritu reaccionario es señalado por autores como Gimeno Casaldueiro⁵⁵, sin

53 PÉREZ GALDÓS, B., “Un faccioso más y algunos frailes menos”, III, Episodios Nacionales II, Madrid, Aguilar, 1981, p. 991.

54 Las damas que posaron para Franzen respondían a parámetros convencionales y constituyen un topos utilizado con frecuencia desde el siglo XVII. Vid ABAD ZARDOYA, C., “Los usos corrientes de la aristocracia”: construcciones de la intimidad femenina en la fotografía de sociedad de Christian Franzen”, Artígrama, nº 21, Universidad de Zaragoza, 2006

55 GIMENO CASALDUERO, J., art. cit, pp. 60-61. El mismo autor señala cómo en “Un faccioso más y algunos frailes menos” (1879) reaparece el mismo sentido decadente de la casa, descrita como “uno de los mejores museos de fósiles que por entonces existían en España” y que la inclusión de objetos nuevos acentuaba su carácter de tumba. Para Galdós la momificación de las damas era la momificación de España ya que apoyaban al rey Fernando VII.

posibilidad de renovación. Aunque en la casa hagan su aparición nuevos objetos, su significado sigue siendo el mismo:

“Lo nuevo, que era muy humilde, consistía en sillas de paja, cortinas de percal, ruedas de estera de colores; pero alegraba la casa y su vetusto matalotaje. Por tal manera aquella imagen cadavérica de los pasados siglos se reía en su tumba”⁵⁶

En realidad las tres Porreño se convierten en un objeto más de la casa. Esta idea de cosificación fue señalada por Baudrillard de este modo: “la posesión (...) es siempre la del objeto abstraído de su función y vuelto relativo al sujeto”⁵⁷. El objeto acaba teniendo algo de sus poseedores⁵⁸. El estado ruinoso de los cuadros encuentra su paralelismo con la decrepitud de sus propietarias. El valor de su utilidad se ha reemplazado por el sentimental. Este pasado es su signo de identidad y a él se aferran con vehemencia. Las piezas contienen historias que las han conformado, sustraídas de uso, son objeto de contemplación, e incluso de adoración, muertas, desgajadas, fragmentadas que convierten a las Porreño en una suerte de heroínas invertidas que rescatan *objets trouvés*.

La resistencia a aceptar el paso del tiempo se materializa en el reloj, elevado a la categoría de símbolo:

“un reloj de la misma época con su correspondiente fauno dorado; pero este reloj, que en los buenos tiempos de los Porreños había sido una maravilla de precisión, estaba parado y marcaba las doce de la noche del 31 de diciembre de 1800, último año del siglo pasado, en que se paró para no volver a andar más, lo cual no dejaba de ser significativo en semejante casa. Desde dicha noche se detuvo, y no hubo medio de hacerle andar un segundo más. El reloj, como sus amas, no quiso entrar en este siglo”⁵⁹

56 PÉREZ GALDÓS, B., “Un faccioso más ...p. 991.

57 BAUDRILLARD, J, El sistema de los objetos, Siglo XXI Editores, 2007, p. 97

58 Mario Praz señalaba en *La casa de la vida* (1958) que se sentía un objeto entre objetos. La visita a la Casa Museo Mario Praz (Roma) se asemeja a la descripción del espacio literario en el que el habitante deja sus huellas. Baker considera que “en La Fontana de Oro Galdós crea un estrato más de la realidad mediante la inclusión de muebles humanizados y seres humanos transformados en muebles (...)”. Cit. BAKER, E. (1991): “En el café de Galdós: La Fontana de Oro”, *Materiales para escribir Madrid: literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós*. Madrid: Siglo XXI, p. 136

59 PÉREZ GALDÓS, B., *La Fontana de Oro* ed. Domingo Ynduráin. Novelas Contemporáneas, vol. I, 2003, p. 217

A diferencia del reloj en una vivienda burguesa, que solía ordenar meticulosamente la distribución del tiempo, en la casa de las Porreño no existe una previsión u orden del tiempo, que indique el ritmo acompasado de la vida diaria, sino que aquéllas permanecen indiferentes al tiempo, sumidas en una nostalgia por el pasado y rodeadas de objetos rechazados que se van amontonando. El reloj funcionará años más tarde (“Un faccioso más y algunos frailes menos”,1879), pero en vez de avanzar lo hace retrocediendo:

“¡Cosa admirable! el reló había vuelto a andar; mas por malicia del relojero o por un misterio mecánico imposible de penetrar, andaba para atrás, y así después de las doce daba las once, luego las diez y así sucesivamente”⁶⁰

La idea burguesa de la comodidad⁶¹ está prácticamente ausente. Las Porreño conviven con un patrimonio que materializa una acumulación de siglos:

“había mil objetos que inspiraban a la vez curiosidad y respeto (...)”⁶²

Esta miscelánea de objetos, formada principalmente por muebles y cuadros, transmite la imagen de una habitación alejada del tradicional sweet home, ya que hay tal cantidad y desorden que obstaculizan el deambular diario de sus propietarias. No obstante, a pesar de dicha incomodidad, las Porreño se han resistido a vender sus bienes o a desprenderse de ellos, como sucedió a lo largo del siglo XIX, que conoció la dispersión de numerosas colecciones privadas, vendidas en almonedas⁶³:

“en aquel bochornoso embargo que sucedió a la muerte del marqués pudo salvarse una parte de los muebles de la antigua casa –que estaba en la calle del Sacramento- y fueron transportados a la nueva y triste habitación, acomodándose allí como mejor fue posible. Estos muebles ocupaban las dos terceras partes de la casa y casi todo el piso segundo, que también era de ellas. Les fue imposible entregar a la deshonra de una almoneda aquellos monumentos hereditarios, testigos de tantas grandezas y desventuras tantas.”⁶⁴

60 PÉREZ GALDÓS, B., “Un faccioso más...”, p. 991.

61 John Luckács, en su conocido ensayo sobre El interior burgués lo definió a la perfección “La domesticidad, la intimidad, el confort, el concepto de hogar y de la familia son, literalmente, grandes logros de la Era Burguesa”

62 PÉREZ GALDÓS, B., La Fontana... p.214

63 Las destrucciones, pérdidas y expolios que afectaron al patrimonio artístico español se encuentran documentadas en FERNANDEZ PARDO, F: Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007

64 PÉREZ GALDÓS, B., La Fontana... p.214.

En el espacio que ocupan reina el desorden y la mezcolanza, en lo que constituye un trasunto de la museografía decimonónica española que, sin embargo, no deja de perder su atractivo⁶⁵. La enumeración de los objetos se convierte en una suerte de inventario del patrimonio doméstico, de la misma manera que las entusiastas descripciones que hace Balzac de lo que había en su propia residencia, conocidas como el *Inventaire de L'Hôtel de la rue Fortunée*⁶⁶. La identidad de los objetos viene subrayada por su historia y es legitimada simbólicamente por sus propietarios. Aunque la mirada externa no ve en ellos más que simples piezas, en realidad son huellas de un tiempo anacrónico y ya inexistente y cuya importancia reside en su marca de pertenencia a una clase. La casa es un espacio heterotópico en el que el tiempo no cesa de amontonarse y, sin embargo, se encuentra fuera del tiempo. Este hecho lleva a Baker a considerar que la vivienda de las Porreño es un anti-museo, un espacio distópico⁶⁷, que viene dado por la inutilidad de los objetos. Más que un anti-museo, estamos ante un almacén de antigüedades,⁶⁸ en el que la inutilidad de las piezas no indica necesariamente su no categorización dentro de un espacio museal. Más bien la acumulación señala el hilo de un tiempo, la inscripción del presente en una continuidad, y hace asemejar la casa a un almacén de antigüedades. Esta morada, de la misma manera que el museo, enfatiza una serie de valores: ritual (lugar sagrado de contemplación), semántico (produce significados) y cognoscitivo (genera y contiene conocimiento), que vienen dados por el hecho de su exhibición.

Las Porreño no se pueden considerar coleccionistas por amor a los objetos en función de su valor artístico, el nombre del artista o la relevancia histórica, sino que esa plétora de objetos se ha ido formando por inercia. Les ha acompañado

65 Aun siendo lugares novelados, en *La casa de la vida* (1958), *El gatopardo* (1954-7) o *Bearn* (1956), escritas un siglo más tarde, siguen describiendo la decadencia de una aristocracia. Cada uno de los objetos tiene una historia, un momento único, una extravagancia, un silencio, una proyección del yo, un estado de ánimo que los hace inconfundibles.

66 Pintura, escultura, mobiliario, espejos, porcelanas, un sinfín de objetos que llamaron la atención de sus contemporáneos como Gautier o Hugo, quienes resaltaban la magnificencia y la profusión de objetos. Esta imagen de una casa del siglo XIX refleja la cultura de consumo del momento, dominada por un incesante mercado de objetos (comercio de antigüedades, exposiciones internacionales, casas de subastas)

67 BAKER, E., art. cit, p. 139. La distopía o antiutopía es una utopía negativa en la que la realidad transcurre de forma opuesta a la sociedad ideal.

68 El término almacén de antigüedades estaba de moda durante el siglo XIX e incluso dio el nombre a una novela de Dickens, *The Old Curiosity Shop*, publicada por entregas entre 1840 y 1841.

a lo largo de su historia y representa la historia de los suyos, evoca un pasado glorioso aunque ya periclitado. Serían pseudocoleccionistas, en el sentido que lo entiende Nogués⁶⁹.

Hacia una descripción de las habitaciones. El antosalón, la sala y las alcobas

La vida de las tres damas transcurre en la ciudad de Madrid, en una casa de la calle Belén, un edificio en el que predomina la miseria y presenta escasas condiciones de habitabilidad. La reducción progresiva de espacios⁷⁰ aumenta la plurifuncionalidad ya que son aprovechables con varios fines. Si a eso se le añade la cantidad de objetos que procedían de su antigua casa de la calle Sacramento, la existencia de metros cuadrados habitables se reduce al mínimo:

“En las habitaciones donde dormían, comían y trabajaban las tres damas apenas era posible andar a causa de los muebles seculares con que estaban ocupadas.”⁷¹

La grandeza y la miseria conviven con total normalidad. El exterior de la vivienda no ostenta elementos externos como el escudo, los servicios de cuerdas o el vestíbulo, que subrayaran la pertenencia a un linaje:

“Las tres señoras de Porreño y Venegas vivían en una humilde casa de la calle de Belén: esta casa constaba de dos pisos altos, y aunque vieja, no tenía mal aspecto gracias a una reciente revocación. No había en la puerta escudo alguno ni empresa heráldica ni portero con galones en el zaguán, ni en el patio cuadra de alazanes, ni cochera con carroza nacarada, ni ostentosa litera”⁷².

69 NOGUÉS Y MILAGRO, R., Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas, por un soldado viejo natural de Borja, Madrid, Tip. de Infantería de Marina, 1890

70 Existe una tendencia a reducir progresivamente los espacios, lo que será criticado por autores como Mesonero Romanos, incluso en la estrechez de las escaleras. MESONERO ROMANOS, R., Escenas matritenses, Mendez Editores, Madrid, 1983.

71 PÉREZ GALDÓS, B., La Fontana... p 215. En “Un faccioso más y algunos frailes menos” (1879) “habían renovado las señoras parte del mueblaje, aunque todas las piezas de antaño se conservaban, sostenidas por los remiendos y pulidas por el tiempo y el aseo” (p. 991)

72 PÉREZ GALDÓS, B., La Fontana... p. 214

Pérez Galdós describe la existencia de cuatro espacios básicos: el pasillo o antesala, dos alcobas y una sala. La antesala, con su exhibición de pinturas, es el lugar de representación social, en el que las Porreño exhiben su pertenencia a un noble linaje, a la manera de las galerías de los antepasados de los siglos XVI y XVII. Este espacio hace la función de vestíbulo y de pinacoteca. Escenifica la importancia del linaje, el poder social –aunque ya periclitado- y el deseo de exhibición a través de unas pinturas que representan a los antepasados.

“Las paredes de la misma antesala estaba todas cubiertas con los retratos de quince generaciones de Porreños, que formaban la histórica galería de familia. Por un lado se veía a un antiguo prócer del tiempo del rey nuestro señor don Felipe III con la cara escuálida, largo y atusado el bigote, barba puntiaguda, gorguera de tres filas de cangilones, vestido negro con sendos golpes de pasamanería, cruz de Calatrava, espada de rica empuñadura, escarcela y cadena de la Orden teutónica; a su lado, una dama de talle estirado y rígido traje acuchillado, gran faldellín bordado de plata y oro, y también enorme gorguera, cuyos blancos y simétricos pliegues rodeaban el rostro como una aureola de encaje. Por otro lado, descollaban las pelucas blancas, las casacas bordadas y las camisas de chorrera; allí una dama con un perrito que enderezaba airosamente el rabo; acullá una vieja con peinado de dos o tres pisos, fortaleza de moños, plumas y arracadas; en fin, la galería era un museo de trajes y tocados, desde los más sencillos y airosos hasta los más complicados y extravagantes.

Algunos de estos venerados cuadros estaban agujereados en la cara; otros habían perdido el color, y todos estaban sucios, corroídos y cubiertos con ese polvo clásico que tanto aman los anticuarios”⁷³.

La pinacoteca es el espacio de representación por antonomasia. Los cuadros son reliquias que se prestan a la rememoración. Aunque el paso del tiempo ha dejado huellas visibles de decrepitud siguen evocando glorias pasadas. Es de imaginar que la visión de estos antepasados les proporcionaba a las Porreño un capital de recuerdos dichosos; por ello, tienen que velar por su felicidad, aun a costa de su estado ruinoso. Esa exhibición consciente de un linaje se encuentra lejos de ser una pinacoteca en el sentido tradicional del término. Es un espacio de colección en el presente, que se transforma en pasado, integra y estructura la vida de sus propietarias.

73 PÉREZ GALDÓS, B., *La Fontana...* p. 215.

Además de las pinturas, en el mismo espacio⁷⁴, que preparaba al visitante para el ritual de la entrada, se exhibe un armario:

“un pesado armario de roble ennegrecido, con columnas salomónicas, gruesas chapas de metal blanco en las cerraduras y bisagras, y en lo alto un óvalo con el escudo de la casa de Porreño y Venegas, el cual escudo consistía en seis bandas rojas en la parte superior, y en la inferior tres veneros relucientes sobre plata y verde, además de una cabeza de sarraceno, circuido todo con una cadena, y un lema que decía. “En la Puente de Lebrija perescí con don Lope Díaz”⁷⁵

Este tipo de armario se va a convertir en un mueble de lujo que adorna las salas en los interiores burgueses⁷⁶. Sirve de guardarropa para contener la ropa de casa y la indumentaria. El hecho de estar decorada con un escudo indica la antigüedad de una estirpe que las Porreño quieren mantener a lo largo del tiempo.

A pesar de la desaparición y reducción espacial de los ámbitos de la vivienda, sigue estando presente la sala como espacio de representación. En torno a ella se organiza la vida diaria de sus propietarias, donde comían y recibían a las visitas. Es un espacio que adopta funciones variadas, pudiendo servir como salita, comedor de diario o gabinete. El cuadro de Van Loo y el reloj con fauno marcan el carácter decorativo de la sala.

“También existe –y si mal no recordamos estaba en la sala- un reloj de la misma época con su correspondiente fauno dorado; pero este reloj, que en los buenos tiempos de los Porreños había sido una maravilla de precisión, estaba parado y marcaba las doce de la noche del 31 de diciembre de 1800, último año del siglo pasado, en que se paró para no volver a andar más, lo cual no dejaba de ser significativo en semejante casa. Desde dicha noche se detuvo, y no hubo medio de hacerle andar un segundo más. El reloj, como sus amas, no quiso entrar en este siglo. Un lienzo místico de pura escuela toledana ocupaba el centro de la sala, al lado del decimocuarto Porreño –

74 Cuando es de grandes dimensiones también podía funcionar como salón, incluso como comedor. Ese carácter transformable lleva a Aries y Duby a definirla como la “plataforma giratoria de la vivienda burguesa”. Cit ARIÉS, P. y G. DUBY, p. 23

75 PÉREZ GALDÓS, B., La Fontana... pp. 214-215.

76 RODRÍGUEZ BERNIS, S., Diccionario de mobiliario, Madrid, Ministerio de Cultura, 2006, p.44

padre feliz de doña Paz-, pintado por Vanloo. Este gran cuadro representaba, si no nos engaña la memoria, el triunfo del Rosario, y era un agregado de pequeñas composiciones dispuestas en elipse, en cada una de las cuales estaba un retrato de un fraile dominico, principiando por Vicenzius y acabando por Hyacinthus. En el centro estaba la Virgen con Santo Domingo arrodillado; y no tenía más defecto sino que en el sitio donde el pintor había puesto la cabeza del santo, puso la humedad un agujero muy profano y feo. Pero a pesar de esto, el lienzo era el sanctasanctórum de la casa, y representaba los sentimientos y creencias de todos los Porreños, desde el que pereció en Andalucía con don Lope Díaz hasta las tres ruinosas damas, que en la época de nuestra historia quedaban para muestra de lo que son las glorias mundanas”⁷⁷

Años después, la pintura se sigue teniendo en la misma estima (“Un faccioso más y algunos frailes menos”, 1879):

“El cuadro de santos de la Orden Dominica había sido restaurado por la misma Doña Paz, asistida de un hábil vejete carpintero, sacristán y encuadernador, y emplasto por aquí, pegote por allá, con media docena de brochazos negros en las sombras y una buena mano de barniz de coches por toda la superficie, había quedado como el día en que vino al mundo. Por el mismo estilo se habían salvado de completa ruina las urnas de santos y las cornucopias, que por no tener ya en sus cristales sino irregulares manchas de azogue parecían una colección de mapas geográficos”⁷⁸

El reloj debió ser una pieza de esplendor, opulencia y precisión técnica, cualidades consustanciales a la elegancia y al buen gusto asociadas a la aristocracia. Las alcobas, enfocadas como ambiente espiritual, son el refugio de la intimidad y donde se expresan las efusiones emotivas. Una de ellas es el cuarto de la devota, que enaltece un ideal evangélico de la domesticidad burguesa⁷⁹ que lo aleja, en cierta manera, de los modos de vida de la aristocracia.

77 PÉREZ GALDÓS, B., La Fontana... p. 217.

78 PÉREZ GALDÓS, B, Un faccioso más ... p. 991

79 La ideología burguesa enfatizaba la diferenciación sexual entre hombres y mujeres, la maternidad y los valores morales. Vid. ARESTI, N., Médicos, Donjuanes y Mujeres Modernas: los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX, Universidad del País Vasco, 2001; CATALINA, S., La mujer. Apuntes para un libro. Madrid, 1858; SINUÉS DE MARCO, P., El ángel del hogar, Madrid, 1881.

“En el cuarto de la devota –lo describimos de oídas, porque ningún mortal masculino pudo jamás entrar en él- había una Santa Librada, imagen de quien era especial devoto y fiel ahijado el tercer Porreño -1465-.con los años se le tuvo buen cuidado de pegársela con un enorme pedazo de cera, si bien quedó la santa tan cuellitorcida, que daba lástima. Junto a la cama –pudoroso y casto mueble que nombramos con respeto- estaba el reclinatorio, al cual no se acercaban ni sus tías. Sobre él se erguía un hermoso Cristo de marfil, desfigurado por un faldellín de raso blanco, bordado de lentejuelas, y una cinta anchísima, y un amplio lazo que de los pies le colgaba. El reclinatorio era una bella obra de talla del siglo XVI; pero un carpintero del XIX le había añadido para componerlo, varios listones de pino, dignos de un barril de aceitunas. El cojín donde las rodillas de la santa se clavaban por espacio de cuatro horas todas las noches, era tan viejo, que su origen se perdía en la oscuridad de los tiempos: su color era indefinible y la lana se salía aprisa por sus grandes roturas”⁸⁰

Esta habitación, tras su muerte, será ocupada por Carlos Navarro (Un faccioso más y algunos frailes menos, 1879):

“Navarro moraba en la misma habitación ocupada algunos años antes por una mujer que murió en olor de santidad. Poco o ningún cambio había tenido la pieza, que más que gabinete parecía capilla, o mejor un abreviado trasunto de la corte celestial, pues todo en ella era santicos pintados y de bulto, reliquias, estampas de santuarios y monasterios, corazones bordados, palmitos, y un altar completo con sus candeleros de estaño, sus arañas colgadas del techo, sus misales y sus tres curitas de cartón con casullas de papel, en actitud de celebrar misa cantada. Completaban la decoración una enorme espada pendiente del mismo clavo que sostenla un niño Jesús bordado en cañamazo, dos escopetas arrimadas a un rincón, dos guantes y dos mascarillas de esgrima junto a dos pares de floretes, tres maletas muy usadas y un hombre.

Este hombre hallábase sentado o más bien sumergido en un sillón, con las piernas ocultas bajo gruesa manta que le llegaba a la cintura, la cabeza inclinada sobre el pecho y tan inmóvil que parecía dormido o muerto. Un brasero de cisco bien pasado mostraba su montoncillo de ceniza esmaltado de fuego cerca del envoltorio que debía contener los pies del individuo, el cual si alguna vez daba señales de existencia era dándolas de frío.”⁸¹

80 PÉREZ GALDÓS, B., La Fontana... pp. 217-218.

81 PÉREZ GALDÓS, B., Un faccioso más ... pp. 992-993

En otra alcoba se exhibe una cama con dosel, de dimensiones monumentales y estructura arquitectónica:

“En la alcoba había una cama de matrimonio que no parecía sino una catedral. Cuatro voluminosas columnas sostenían el techo, del cual pendían cortinas de damasco, cuyos colores primitivos se habían resuelto en un gris claro con abundantes rozaduras y algún disimulado y vergonzante remiendo”⁸²

Los muebles son los auténticos protagonistas de la vivienda y su proyección va más allá de su función. En este sentido, tanto para Bachelard como para Bergson muebles contenedores como el cajón, los cofres o los armarios clasifican los conocimientos vividos, reservan la intimidad, y su apertura supone un descubrimiento, como acto original y creativo. En la decoración predominan las piezas históricas, como el sillón de vaqueta y los arcones, los tradicionalmente considerados en la historiografía como muebles de estilo español, que reflejan una austera elegancia acorde con el amueblamiento de interiores de los siglos XVI y XVII. El sillón de vaqueta es el sillón frailer o silla de brazos con asiento de piel, aunque el término vaqueta terminará designando en el siglo XIX cualquier tipo de piel. Esta tipología de muebles de asiento indica la pertenencia a un linaje. Los arcones en realidad son arcas de gran tamaño y, en concreto, la que describe Galdós es un arca para la plata, relacionada con la costumbre de exhibirla durante la celebración de banquetes⁸³ y cuya función ha caído en desuso. Al igual que el baúl, queda relegada a guardar la ropa personal. El hecho de ser una tipología que perdura a lo largo del tiempo, aun existiendo la cómoda, de mayor utilidad, se debe al hecho de ser una pieza indisoluble a la dote y que va pasando de generación en generación⁸⁴.

“Junto a la cama campeaba un sillón de vaqueta claveteado, testigo mudo del pasado de tres siglos. Sobre aquel cuero perdurable se habían sentado los gregüescos acairelados en un gentilhombre de la casa del emperador; recibió tal vez las gentiles posaderas de algún padre provincial, amigo de la casa; quizás sostuvo los flacos muslos de algún familiar del Santo Oficio en los buenos tiempos de Carlos II, y, por último, había sido honroso pedestal de aquellas humanidades que llevan un rabo en el occipucio y parecían constantemente aforadas en la chupa y ensartadas en el espadín.

82 PÉREZ GALDÓS, B., *La Fontana...* p. 215.

83 RODRÍGUEZ BERNIS, S., *Diccionario ...* Se impermeabilizaban en cuero y se reforzaban con metales para proteger el contenido, p. 42

84 PIERA, M., *La cómoda y el tocador, muebles de prestigio en la sociedad catalana del siglo XVIII*, Pedralbes, 25 (2005), p. 261

No lejos de este monumento se encontraban dos o tres arcones de esos que tienen cerraduras semejantes a las de las puertas de una fortaleza, y eran verdaderas fortalezas, donde se depositaban los patacones, y donde se sepultaba la vajilla, la plata de familia, las alhajas y joyas de gran precio; pero ya no había en sus antros ningún tesoro, a no ser dos o tres docenas de pesos que dentro de un calcetín guardaba doña Paz para los gastos de la casa”⁸⁵

No podían faltar las papeleras

“(…) en otro cuarto se veían dos papeleras de talla con innumerables divisiones, adornadas de pequeñas figuras decorativas e incrustaciones de marfil y carey. Sobre una de ellas había un San Antonio muy viejo y carcomido, con un vestido flamante y una vara de flores de reciente hechura”⁸⁶

Estos muebles, conocidos también como contadores, escritorios o bargueños, carecen de tapa frontal, por lo que la muestra queda descubierta a modo de fachada. Al concederse más importancia a la zona central, su función se aproxima más al contador. Su decoración representa la asimilación de modelos flamencos e italianos adaptados al gusto religioso y popular español del momento.

La nota de exotismo entre estas piezas históricas la ponen unos dibujos chinescos enmarcados en palosanto, que responden al gusto por las chinerías, una moda presente desde el siglo XVIII entre las clases adineradas, y objetos procedentes de México⁸⁷

“(…) en unos que fueron vistosos marcos de palo santo, se veían ciertos dibujos chinescos, regalo que hizo el sexto Porreño -1548- su primo el príncipe de Antillano, que fue con los portugueses a la India. Al lado de esto se hallaban unos vasos mejicanos con estrambóticas pinturas y enrevesados signos que no parecían sino cosa de herejía. Según tradición, conservada en la familia, estos vasos, traídos del Perú por el séptimo Porreño, almirante y consejero del rey -1603-, fueron mirados al principio con gran recelo por la devota esposa de aquel señor, que creyendo fuesen cosa diabólica y hecha

85 PÉREZ GALDÓS, B., La Fontana... p. 216.

86 PÉREZ GALDÓS, B., La Fontana... p. 215.

87 Estos vasos estarían pintados al modo de las lacas orientales, pero elaborados en México. Existen numerosos estudios sobre la producción autóctona precolombina de laca. Vid AGUILÓ, M^a P., “Aproximaciones al estudio del mueble novohispano en España”, El mueble del siglo XVIII. Nuevas aportaciones a su estudio, Barcelona: Associació per a l'estudi del moble, 2008

por las artes del demonio, como indicaban aquellos cabalísticos, y no comprendidos signos, resolvió echarlos al fuego; y si no lo hizo fue porque se opuso el octavo Porreño -1632-, el mismo que fue después consejero de Indias y gran sumiller del señor rey don Felipe IV (...)" ⁸⁸

Conclusión

La vivienda de las tres damas no se puede considerar un interior doméstico representativo de la España del XIX propio de una aristocracia o una burguesía. Las tres damas Porreño no viven en un palacete, rodeadas de una fastuosidad aparente, sino que su situación de pobreza en la casa de la calle Belén era más bien humillante. Simbolizan a una aristocracia del Antiguo Régimen incapaz de adaptarse a los nuevos tiempos y arrastran con ellas a los objetos. Esta nobleza de cuna se diferenciará de la nueva nobleza o burguesía ennoblecida, surgida de los negocios, algunos de creación propia. Sus pautas de comportamiento van a servir de modelo para la "nueva" nobleza. La casa de las Porreño es un espacio anacrónico que reflejaría, en cierto modo, la lentitud de las transformaciones sociales en España, en comparación con lo que estaba sucediendo en Europa. Como señala el propio Galdós, la decadencia de la historia de España con Fernando VII se representa en la rancia aristocracia encarnada en las Porreño.

El anacronismo de la vieja aristocracia enfatiza el concepto de casa como mausoleo, donde los objetos se exhiben sin orden alguno y cuya visión nos retrotrae a las salas de museos españoles decimonónicos. En dichas salas es patente un criterio expositivo que refleja un concepto del tiempo acumulativo. La casa, como almacén de antigüedades, se transmuta en un museo que, en el transcurso del siglo irá incorporando progresivamente nuevos criterios de ordenación expositiva y de presentación de las colecciones para atender a las nuevas demandas sociales y culturales que nos indicarían nuevos aires de apertura. Sin embargo, a pesar del tiempo transcurrido, la idea de abigarramiento de objetos seguirá presente en numerosas viviendas de la aristocracia y de la burguesía, como observamos por ejemplo en el Museo Cerralbo (Madrid).

En este sentido, tanto la casa como el museo llenan una necesidad vital que articula su relación con el pasado, que es al mismo tiempo una relación con lo transitorio y con la muerte. La exhibición acumulativa de objetos, aun en su decadencia, encierra un deseo de epatar. El universo de objetos de las Porreño constituye un elemento de integración psicológica, una morada de recuerdos y de olvidos. La casa se proyecta como microcosmos, en una suerte de cotidianeidad que alberga un pasado imperecedero.

88 PÉREZ GALDÓS, B., *La Fontana...* pp. 215-216